

---

## Iconografias de resistência: O caso de quatro artistas portugueses em Londres nos anos 1950

*Iconographies of Resistance: The Case of Four Portuguese Artists in London in the 1950s*

*Iconographies de la résistance : le cas de quatre artistes portugais à Londres dans les années 1950*

**Leonor de Oliveira**

---

**Edição electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/4854>

DOI: 10.4000/lerhistoria.4854

ISSN: 2183-7791

**Editora**

ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

**Edição impressa**

Data de publicação: 3 Julho 2019

Paginação: 187-212

ISSN: 0870-6182

**Referência eletrónica**

Leonor de Oliveira, « Iconografias de resistência: O caso de quatro artistas portugueses em Londres nos anos 1950 », *Ler História* [Online], 74 | 2019, posto online no dia 25 junho 2019, consultado no dia 07 julho 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lerhistoria/4854> ; DOI : 10.4000/lerhistoria.4854

---



*Ler História* está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## ICONOGRAFIAS DE RESISTÊNCIA: O CASO DE QUATRO ARTISTAS PORTUGUESES EM LONDRES NOS ANOS 1950

**Leonor de Oliveira**

*Instituto de História da Arte, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Portugal*  
*leonor.oliveira@fcsb.unl.pt*

187

Este artigo centra-se nos percursos criativos de Paula Rego, Bartolomeu Cid dos Santos, João Cutileiro e Jorge Vieira em Londres nos anos 1950. A sua circulação entre Portugal e o Reino Unido evidencia o mapa político complexo da Europa ocidental do pós-guerra, que incluía duas realidades distintas, democrática e ditatorial. Deste modo, apesar de a saída de Portugal destes artistas não ter sido motivada por fatores políticos, o seu trabalho incorporou denúncia e crítica contra a ditadura em Portugal e contra a sua política colonial. O experimentalismo criativo estimulado pelo contacto com outras referências artísticas associou-se, então, a uma postura de resistência ao regime e à promoção de uma imagem politicamente orientada da história e identidade portuguesas, definindo assim uma nova iconografia crítica. As obras produzidas por estes artistas devem, finalmente, ser entendidas, quer no plano nacional, quer no plano internacional, como expressões da contemporaneidade e das suas múltiplas vivências.

**Palavras-chave:** emigração, ditadura, resistência política, identidade, arte britânica.

*Abstract (EN) at the end of the article. Résumé (FR) en fin d'article.*

Paula Rego (1935), Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), João Cutileiro (1937) e Jorge Vieira (1922-1998) optaram no início dos anos 1950 por se fixar em Londres, onde esperavam iniciar ou prosseguir a sua formação artística. Na capital britânica, procuraram definir uma linha de trabalho própria, incorporando nas suas pesquisas novas referências artísticas, mas, inevitavelmente, refletindo também a sua ligação a um território cultural e histórico específico. Este artigo centra-se na atividade criativa dos artistas portugueses em Londres, sobretudo durante o seu período de formação na Slade School of Fine Art, procurando mostrar de que modo o seu trabalho projetou uma perspetiva complexa da contemporaneidade e ao mesmo tempo uma atitude crítica em relação ao regime ditatorial português, que resultou numa nova iconografia marcada por uma atitude de resistência política.

Embora os artistas analisados neste artigo não fossem ativa e publicamente opostos do regime (participaram inclusivamente em exposições

organizadas pela ditadura no país e no estrangeiro), nem filiados em movimentos artísticos orientados ideologicamente para a oposição à ditadura, como o Neo-realismo, o experimentalismo criativo motivado pela formação na Slade School e a apropriação de determinados instrumentos formais e conceptuais específicos do meio artístico londrino articularam-se com uma visão crítica da situação política do país e uma pesquisa sobre as suas raízes culturais, que confrontava a propaganda do regime com narrativas alternativas. Deste modo, o posicionamento individual e autoral dos artistas portugueses conjugou-se com a sua identificação com uma comunidade cultural e histórica; a ambição em definir um percurso criativo autónomo cruzou-se com um sentimento de pertença a um destino coletivo. Esta dupla consciência surge então como um fio condutor comum ao trabalho de Paula Rego, Bartolomeu Cid dos Santos, João Cutileiro e Jorge Vieira, que intervieram assim criticamente no contexto português a partir de uma atitude existencialista e subversiva.

Apesar de reconhecer na obra destes artistas uma postura de resistência em relação ao regime, a historiografia portuguesa não desenvolveu ainda uma visão de conjunto do seu trabalho articulada com o contacto com o meio artístico londrino e as novas referências que introduziu no panorama artístico português.<sup>1</sup> Consequentemente, o período de formação na Slade School e o impacto de determinadas propostas formais e conceptuais, como o “realismo moderno” defendido pelo crítico de arte David Sylvester (1924-2001) e a “geometria do medo” proferida por Herbert Read (1893-1968), têm permanecido ausentes na abordagem da arte portuguesa na segunda metade do século XX, dominada ainda pelo paradigma artístico parisiense, e de uma abordagem visual crítica da ditadura e do seu sistema repressivo.<sup>2</sup> Num plano mais geral, a análise da migração ou exílio dos artistas portugueses não tem sido alvo de estudos aprofundados, centrando-se sobretudo no campo artístico e em leituras formalistas. Deste modo, no que diz respeito aos artistas analisados, este artigo explora pela primeira vez as suas primeiras experiências criativas e a construção, neste período inicial do seu trabalho, de uma visão crítica sobre o país, constituindo assim um primeiro ensaio que levou às suas obras mais icónicas. Propõe-se, assim, uma contextualização

<sup>1</sup> A exposição e respetivo catálogo 1961: *Ordem e Caos. Paula Rego, Victor Willing, Eduardo Batarda, Bartolomeu Cid dos Santos* (2014) associaram pela primeira vez obras de artistas que estudaram em Londres a uma expressão crítica da realidade política e social portuguesa e do sistema de arte das décadas de 1950 a 1970.

<sup>2</sup> Devem referir-se, no entanto, análises ao trabalho individual de artistas portugueses que têm apontado para essa ligação ao meio artístico britânico do pós-guerra, como o catálogo sobre a obra de João Cutileiro, *A pedra não espera...* (2018). V. também *Memory Holloway* (2014).

mais ampla da atividade e impacto destes artistas nos anos 1950 e 1960 no panorama político e social português, antecipando a conclusão já avançada por Francisco Bethencourt (2003, 79) de que a produção artística de João Cutileiro e Paula Rego, entre outros, levou a cabo uma “desconstrução da memória do império”, antes mesmo da historiografia portuguesa.<sup>3</sup>

Paula Rego, Bartolomeu Cid dos Santos, João Cutileiro e Jorge Vieira acompanharam na década de 1950 a nova vaga migratória proporcionada pelo fim da Segunda Guerra Mundial. Neste período, as principais motivações da saída de Portugal, muitas vezes de forma clandestina, prendiam-se com debilidades socioeconómicas, oposição ao regime e perseguição política. Nestes dois últimos casos, os emigrados portugueses assumiam a condição de exilados e a sua fuga do país deu-se sobretudo a partir das eleições presidenciais de 1958 e da consequente repressão aos diferentes grupos oposicionistas que surgiram na sequência da campanha de Humberto Delgado, que constituiu um importante foco de congregação e dinamização de diferentes gerações, correntes e ações antirregime. No entanto, Pedro Aires de Oliveira, no artigo que dedicou à análise da diáspora dos opositores do regime português, apontou para a pouca eficácia destes exilados e dos grupos que formaram ou integraram para pressionar os estados ocidentais a retirarem o seu apoio ao governo de Oliveira Salazar. A explicação para o insucesso das diferentes campanhas oposicionistas e mais tarde anticoloniais prende-se com a relevância da posição estratégica do país no controlo militar do Norte do Atlântico através da base das Lajes e na luta contra a influência comunista, que fazia com que os Estados Unidos ou o velho aliado Reino Unido fechassem os olhos à natureza ditatorial do regime português (Oliveira 2017).

O contexto internacional pelo qual os artistas portugueses circularam evidenciava, por isso, não diretamente a guerra fria entre os blocos oeste e leste da Europa e a respetiva disputa ideológica, mas sobretudo as contradições políticas e diplomáticas da zona ocidental, que depois de celebrar a vitória sobre os regimes fascistas italiano e alemão, permitiu a continuidade das ditaduras de Franco em Espanha e de Salazar em Portugal. As viagens dos artistas portugueses pela Europa do Ocidente, nomeadamente França, Alemanha e Reino Unido, traçaram, tal como a dos exilados políticos, uma geografia complexa e a dois tempos: por um lado, registava-se uma orientação política de acordo com os ideais democráticos e liberdades individuais,

<sup>3</sup> O autor refere-se, no entanto, a obras mais tardias dos artistas mencionados: a estátua de D. Sebastião de João Cutileiro concebida para uma praça de Lagos, em 1973, e a pintura de Paula Rego *A primeira missa no Brasil*, de 1993.

por outro lado, no caso da Península Ibérica, verificava-se a continuidade das políticas nacionalistas, raciais e totalitárias que antecederam a guerra.

190

Os artistas portugueses que partiram para Londres na década de 1950 foram sobretudo motivados por razões artísticas e profissionais, mais do que políticas. Segundo Pedro Aires Oliveira (2011, 177), estes artistas integravam-se no grupo de expatriados culturais que foram atraídos para o Reino Unido pela sua “vida cultural incomparavelmente mais livre e cosmopolita, ou até [...] por valores sociais mais permissivos que se tinham estabelecido nos anos 1960 na Europa Ocidental relativamente aos costumes e sexualidade”. O autor cita como exemplo João Cutileiro que explicou que “sa[iu] de Portugal por descontentamento face à Escola de Belas-Artes, não por motivos políticos. A política é o chapéu-de-chuva que abrange tudo, mas na altura queria era arranjar um sítio para fazer escultura” (Oliveira 2011, 177-78, nota 7). Outros artistas expatriados que escolheram Paris para se fixarem e darem continuidade à sua atividade criativa tinham, em 1956, denunciado o ambiente conservador da Escola de Belas-Artes de Lisboa e as dificuldades que enfrentavam:

O número de pessoas com uma cultura actualizada lá dentro [Escola de Belas-Artes de Lisboa] é muito limitado. Pode sair-se com um curso, sem quaisquer conhecimentos de pintura. [...] Acreditam que, com toda essa incompreensão, poderão viver, no nosso país, exclusivamente da pintura? A resposta vem em coro. Um coro duro, mas de maneira nenhuma desesperado: -Não!!! Mas não pensam também em abandonar a arte. Todos querem fazer da pintura o exclusivo centro da sua vida. [...] Tudo é difícil para eles. Os preços dos materiais são elevadíssimos para as suas magras bolsas. Alguns deles tiveram um “atelier”. Duas pequenas salas sem quaisquer condições de espaço ou de iluminação pelo qual pagavam um elevado preço. [...] Por outro lado, as suas obras também só com dificuldade é que chegam até ao público. Praticamente não há galerias, ou melhor, há apenas uma. (Amorim 1956, 12)<sup>4</sup>

A emigração, mais do que uma alternativa, tornou-se numa necessidade para quem quisesse manter a sua atividade enquanto artista. Apesar de Paris continuar ainda a ser o grande centro de acolhimento dos artistas portugueses, Londres afirmou-se progressivamente, a partir da década de 1950,

<sup>4</sup> Este artigo relacionava-se com a exposição *7 pintores*, realizada na Associação Académica da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, em dezembro de 1956, e que incluiu pinturas de Costa Pinheiro, Gonçalves Duarte, João Vieira, José Escada, Lourdes Castro, René Bertholo e Lopes Alves.

num meio artístico de referência. Para além do ambiente mais cosmopolita e liberal apontado por Pedro Aires Oliveira, a atração exercida pela capital britânica sobre os jovens artistas ou estudantes de arte portugueses relacionava-se também com o crescente prestígio internacional de alguns artistas britânicos, como Henry Moore (1898-1986) ou Graham Sutherland (1903-1980). Bartolomeu Cid dos Santos, por exemplo, começou a interessar-se pelo “neo-romantismo de Sutherland e de John Piper, o expressionismo de Bacon e a escultura de Moore e Reg Butler”. Segundo o artista, tinha sido “uma série de pequenos livros da ‘Penguin’ sobre artistas ingleses contemporâneos” a abrir-lhe os “olhos para uma arte com características próprias e que até aí eu desconhecia” (Sarre 1988).

Outro livro, *Charmes de Londres*, de 1952, com poemas de Jacques Prévert (1900-1977) e fotografias de Izis (1911-1980) convenceu-o a viajar para Londres em 1956. Para Cid dos Santos, “Paris, no que se referia às artes plásticas, dava-me a ideia de estar no fim de uma longa tradição e de começar a viver do seu passado”. Londres era, pelo contrário, um lugar misterioso a descobrir. A surpresa desta cidade vinha do seu lado mais obscuro e menos turístico, como Prévert e Izis destacaram no seu livro. Era uma “cidade negra, dada a nevoeiros e ‘smogs’, e em que os domingos eram equivalentes a ruas desertas e desoladas. A ‘City’ era ainda um montão de ruínas e por elas me passei de bloco de desenho e lápis na mão. Percebi então também a veracidade das pinturas que no século passado Whistler havia feito do Tamisa” (Sarre 1988). A própria cidade, com os seus destroços, tornou-se então um lugar de criação. A intenção não era reconstruí-la e arrumá-la mas penetrar nos seus mistérios.

Para além da escolha de Londres, os artistas portugueses destacados neste artigo tinham ainda em comum a frequência da Slade School of Fine Art. Todos eles se inscreveram nesta escola considerada a mais prestigiada de Inglaterra, dirigida na altura pelo pintor William Coldstream (1908-1987). Coldstream introduzira uma nova abordagem do ensino do desenho e da prática a partir do modelo vivo, baseada no seu próprio método de trabalho que consistia em medir rigorosamente as relações de proporção e distribuição espacial a partir do ponto de observação dos objetos e pessoas. Associada a esta metodologia estava uma consciência social e uma atenção à realidade a partir de uma perspetiva subjetiva que, segundo Coldstream, se ligavam à tradição artística britânica.<sup>5</sup> Porém, os artistas portugueses não se

---

<sup>5</sup> Sobre William Coldstream e a sua direção da Slade School, consultar o ensaio de Emma Chambers (2001) sobre as continuidades e alterações na pedagogia desta escola em relação ao período anterior, e o de Hester R. Westley (2015) sobre a aprendizagem na sala de modelo vivo na Slade.

adaptaram à prática de desenho e à sujeição ao modelo que dominavam a estética sladeana, mas encontraram na escola um espaço de experimentação no campo figurativo que lhes permitiu desenvolver linhas de trabalho próprias.<sup>6</sup>

O corpo de professores convidados e conferencistas que o diretor da escola reuniu estimulavam ainda o trabalho de exploração plástica da relação entre forma e conteúdo: Lucian Freud (1922-2011) deu aulas na Slade entre 1949 e 1954; Francis Bacon (1909-1992) era uma presença frequente, tal como o crítico David Sylvester, que foi *visiting lecturer* de 1953 a 1957. Henry Moore e Reg Butler (1913-1981) também lecionaram no departamento de escultura nos anos 1950. Todos estes artistas se relacionavam com uma postura existencialista face à guerra e às suas consequências que Sylvester sublinharia na sua proposta de um “realismo moderno”, delineado no início dos anos 1950 nas críticas de arte e de exposições que escreveu para diferentes periódicos britânicos e nas exposições que comissariou, nomeadamente *Recent Trends in Realistic Painting* (Institute of Contemporary Arts, Londres, 1952). Destacando Bacon como o principal protagonista desta proposta, este crítico defendia o experimentalismo formal, associando linguagens figurativas e abstratas, como meio para expressar uma reação emotiva perante a realidade e os seus aspetos mais devastadores.<sup>7</sup>

Como veremos, a vivência do imediato pós-guerra apresentava duros desafios, quer para os portugueses, quer para os britânicos, emergindo desta experiência algumas afinidades que terão motivado a apropriação por parte dos artistas portugueses de elementos conceptuais e formais do meio artístico londrino. Deste modo, o contexto de formação de Paula Rego, Cid dos Santos, Cutileiro e Vieira em Londres nos anos 1950 ofereceu um enquadramento criativo que lhes permitiu, por um lado, desenvolver uma expressão autoral, e, por outro, refletir uma consciência política e social.

## 1. Paula Rego e uma nova crítica social

Para Paula Rego, que não tinha tido qualquer formação artística anterior, a experiência na Slade permitiu desenvolver uma linha de trabalho pessoal,

<sup>6</sup> Sobre a dificuldade de adaptação à metodologia de trabalho da Slade, consultar os testemunhos de Paula Rego no catálogo da exposição *Paula Rego, Histórias & Segredos* (2017, 70) e em conversa com John McEwen no catálogo da exposição individual (1988, pp. não numeradas). Consultar também as citações da entrevista de Bartolomeu Cid dos Santos a Inês Sarre reproduzidas na biografia do artista que integra o catálogo da exposição retrospectiva publicado no ano seguinte (1989, pp. não numeradas).

<sup>7</sup> Sobre David Sylvester e a sua promoção do “realismo moderno” consultar Sylvester (2002 e 2012), Hyman (2001), e Steyn (2008).



que tinha como enfoque a figura humana e as relações íntimas e sociais. De facto, os trabalhos realizados antes da sua ida para Londres manifestavam já uma consciência social e política, como a pintura de 1950, *Interrogatório*, que exprime de forma clara o ambiente de repressão vivido em Portugal, e iam ao encontro do realismo advogado na Slade. Deste modo, o trabalho produzido ao longo do curso de pintura foi marcado por uma maturação da abordagem formal dos temas sociais que vinha do período que antecedeu a sua entrada na escola londrina.<sup>8</sup> O estilo satírico e caricatural manteve-se, tal como a referência a histórias vividas ou observadas pela artista, mas o tratamento tornou-se mais cuidado na definição de expressões psicológicas e na cor mais naturalista. Excluir *Celebração (Festa de aniversário)*, uma pintura produzida no segundo ano do curso, trata causticamente os participantes deste evento, a maioria homens, que se encontram num estado avançado de embriaguez. Eles fazem brindes e “emborcam” as suas bebidas, cantam e namoriscam com as poucas mulheres que estão à mesa. Os homens surgem então como presenças grotescas e ridículas, porque, de facto, o seu comportamento nada tem de dignificante.

**Figura 1.** Paula Rego, *Celebração (Festa de aniversário)*, 1953



Óleo sobre tela. Coleção privada.

Fonte: Cortesia Casa das Histórias Paula Rego, Fundação D. Luís I, Cascais.

<sup>8</sup> O catálogo da exposição *Paula Rego, Histórias & Segredos* (2017) reproduz alguns dos trabalhos produzidos neste período.



Algumas leituras sobre esta pintura sugerem que nela está subjacente uma crítica social que, segundo John McEwen, se dirige à própria Slade School. Como a própria artista viria a recordar, predominava nesta escola um ambiente paternalista, particularmente protetor para os estudantes do sexo masculino e subalternizador das alunas, que apenas frequentariam os cursos de artes, de acordo com o próprio diretor da escola, para poderem depois ajudar os seus maridos artistas. Desta forma, a artista subverte em *Celebração* essa relação de privilégios, mostrando os homens minorizados pelo seu comportamento face às mulheres que participam na mesma celebração (McEwen 2006, 49). Por outro lado, esta pintura pode também apontar para as convenções que determinavam o papel da mulher e do homem na sociedade em Portugal (os personagens e o cenário da festa foram inspirados na realidade portuguesa) e que tornavam este comportamento aceitável. Apesar do tom cómico e caricatural, *Celebração* comporta implicações mais profundas que evidenciam que as imagens não são lineares nem diretas, mas podem conter revelações inquietantes sobre o comportamento humano e as relações pessoais.

Esta pintura convoca ainda outro tipo de memórias de Portugal, relacionadas com o seu património artístico, em especial a pintura de Columbano Bordalo Pinheiro, *O Grupo do Leão*, que inspirou a sua estrutura composicional. A composição de Columbano, datada de 1885, é o retrato oficial dos pintores naturalistas portugueses pertencentes àquele grupo artístico, cujo nome deriva do restaurante onde se encontravam regularmente, Leão de Ouro, em Lisboa. De facto, esta pintura mostra o Grupo do Leão reunido neste restaurante em torno de uma mesa retangular, servido pelo empregado cuja postura foi também copiada por Paula Rego, na representação da empregada que traz a comida da cozinha. Contudo, para além de evocar a tradição pictórica ibérica, nomeadamente os *Borrachos* de Velásquez e os bêbados representados pelo pintor português José Malhoa, esta pintura relaciona-se também com a pintura britânica, em particular com as cenas satíricas de William Hogarth. Em última análise, *Celebração* indica uma linha de trabalho que Paula Rego irá seguir durante e após a sua formação na Slade, que decorre da exploração de histórias e imagens do seu contexto familiar e cultural, por um lado, e por outro, da introdução neste ambiente pessoal de outros elementos que correspondem à sua interação com o meio artístico e cultural britânico, com a História da Pintura e com o interesse noutras linguagens criativas como a literatura, o cinema ou o teatro. É possível falar, no caso de Paula Rego, de uma identidade sedimentária, constituída a partir de referências dispersas que só a artista poderia conjugar de uma forma coerente e expressiva.

*Celebração* não foi, contudo, apreciada pelos alunos e professores da Slade como Paula Rego desejaria. Ela foi concebida propositadamente para a competição anual de verão da Slade School (Summer Composition Competition) de 1953, cujo tema era precisamente “celebração”, tendo sido considerada demasiado caricatural (Rego 2007, 247). O menosprezo pelo trabalho da estudante portuguesa mostra, no entanto, como esta assumira uma consciência criativa individual que a isolava dos restantes colegas e da estética dominante da Slade.<sup>9</sup> As suas experiências pictóricas foram, no entanto, reconhecidas em 1954, quando conquistou o primeiro prémio na competição de verão da Slade. O tema desse ano era a peça radiofónica de Dylan Thomas (1914-1953), *Under Milk Wood*, que se centrava numa comunidade piscatória do País de Gales. A artista voltou a recorrer às suas memórias de infância e à história da pintura para representar uma cena dominada por três rudes e sólidas cozinheiras, atarefas com as suas tarefas, sob o cenário de uma aldeia portuguesa.<sup>10</sup> Esta pintura seria mais tarde a única nomeada por David Sylvester na sua crítica à edição de 1955 dos *Young Contemporaries*.<sup>11</sup> Neste mesmo artigo, que se referia às diversas exposições organizadas em janeiro de 1955, o crítico destacou sobretudo a pequena retrospectiva da obra de Francis Bacon, que nomeia neste artigo como o pintor “mais absolutamente moderno” (“the most absolutely modern”):

He uses paint – or, rather through his reliance on automatism, allows the paint he uses – to create evocative ambiguities of the kind which spring from ‘action painting’ and other means of expression on the borderline between abstract-expressionism and surrealism. All of which adds up to the fact that Bacon is reconciling the most contradictory of ‘advanced’ tendencies. (Sylvester 1955, 162)

As experiências criativas que Paula Rego irá desenvolver a partir de 1959 relacionam-se formalmente com a estética baconiana descrita por Sylvester. Encontramos na obra da artista a mesma abordagem crua, violenta e visceral dos corpos de animais e humanos e a mesma intenção de recriar a realidade através da pintura recorrendo a um processo figurativo experimental e eclético. Estes trabalhos ultrapassam, no entanto, o âmbito cronológico deste artigo, que se centra nos anos 1950, e divergem formalmente das pinturas

<sup>9</sup> V. carta enviada à mãe em janeiro de 1954, reproduzida no catálogo *Paula Rego, Histórias & Segredos* (2017, 66-67).

<sup>10</sup> Para uma análise mais detalhada sobre esta pintura consultar Leonor Oliveira (2017).

<sup>11</sup> “The picture (resembling some half-remembered illustration to Rabelais) which is reproduced here is no better than a dozen others in the exhibition: it is singled out because it is the most amusing and the least afraid” (Sylvester 1955, 162).

executadas por Paula Rego na Slade.<sup>12</sup> A artista confessou, aliás, que quando concluiu a sua formação sentiu um bloqueio criativo por não se identificar com os processos de trabalho predominantes na escola. Mas, na verdade, apesar do impacto que a arte bruta de Jean Dubuffet teve, segundo Paula Rego, no arranque da sua produção artística fora do contexto escolar, foi a sua experiência em Londres e as referências conceituais e formais promovidas na Slade que contextualizaram mais diretamente o seu trabalho, quer do ponto de vista temático, quer do ponto de vista criativo.

A artista acrescentou então ao experimentalismo figurativo, trabalho sobre os corpos e tensão existencialista as suas próprias referências pessoais que remetiam não só para a sua infância em Portugal, mas também para a situação vivida no país no pós-guerra. Apesar do tom cómico de *Celebração* e também de *Under Milk Wood* há uma realidade social discriminatória e patriarcal em que a mulher obedece e serve. Foi, aliás, por esta razão que Paula Rego foi aos dezasseis anos para Inglaterra, cuja sociedade era, para o pai da artista, mais liberal. No entanto, o regresso frequente a Portugal manteve essa realidade bastante presente na sua prática criativa, empenhando-se, por isso, em revelar um país que vivia sobretudo amedrontado pelo confronto com o exterior, onde novos acontecimentos e ideias punham em causa uma estrutura social e política cujas bases estavam cada vez mais corroídas.

## 2. Bartolomeu Cid dos Santos e uma nova versão da história

Para Bartolomeu Cid dos Santos a integração no contexto londrino e na Slade School não foi fácil. O estudante de arte português, que se inscreveu na escola londrina em 1956 e em 1957 recebeu o prémio de gravura daquela escola, descreveu os primeiros meses em Londres como tendo sido traumáticos. Para além do choque cultural óbvio, “uma atmosfera diferente, um tipo de trabalho e de ensino baseado na discussão crítica e na observação analítica do modelo, causou à altura graves problemas a quem tinha recentemente deixado uma Escola em que a procura não era favorecida e a crítica inteligente desencorajada” (Sarre 1989). Existia, portanto, um espaço de liberdade e de debate que contrastavam também com o ambiente de censura e perseguição política imposto pela ditadura em Portugal. A discussão do trabalho com um tutor foi de resto determinante para definir o seu percurso artístico, que se tinha iniciado em pintura. Foi o seu tutor na Slade, o pintor William Townsend (1909-1973), que, depois de lhe analisar as pinturas e de as considerar muito

---

<sup>12</sup> Sobre a produção de Paula Rego nos anos 1960 consultar o catálogo 1961: *Ordem e Caos* (2014).

escuras, próximas da água-forte, o encaminhou para a gravura, apresentando-o ao professor Anthony Gross. Assim, segundo o artista, “no dia em que entrei no atelier de gravura da Slade encontrei a forma de arte que naturalmente me servia, e assim encontrei-me a mim mesmo” (Sarre 1989).

Foi então com Gross que o artista português prosseguiu a sua formação, agora na área da gravura, começando por registar as suas vistas de Londres, do ambiente crepuscular retirado do topo dos edifícios, aos ritmos luminosos da cidade à noite, ao leito pastoso do Tamisa.<sup>13</sup> As suas experiências aprofundavam a partir do trabalho em água-forte e da água-tinta os contrastes entre luz e escuridão, já marcantes na sua pintura, e iriam criar atmosferas cada vez mais densas em que objetos e personagens se diluíam tornando-se presenças espetrais. Esta ligação à paisagem londrina tinha também contornos culturais definidos em grande parte pela receção da arte britânica em Portugal, como José Escada e Rui Mário Gonçalves testemunharam na sua crítica a uma exposição de arte espanhola contemporânea.<sup>14</sup> Na verdade, perante a irregularidade e algum academismo das obras vindas de Espanha, os comentadores preferiram destacar a exposição dedicada a Henry Moore, também organizada pelo Secretariado Nacional da Informação no início desse ano de 1959. Rui Mário Gonçalves mencionou Herbert Read, Sutherland e Moore para falar da “fascinação dos lugares”, ou seja, a dificuldade em “dissociar a experiência emotiva do meio no qual ela se produz”. O crítico notou ainda que os dois artistas britânicos:

[...] vêm observando cada vez de mais perto as minúcias, o que leva a crer que eles sentem poder tornar assim a sua arte permeável à riqueza psíquica de tais momentos. Numa época de crise mítica, que é a nossa, todos aqueles que estiveram interessados numa proposição de mitos não podem desprezar o trabalho destes artistas.

E José Escada acrescenta que:

Tem sido esse infelizmente o grande erro de alguns bem-intencionados realistas. Propositores de formas apressadamente acessíveis, esquecem a lição destes últimos cinquenta anos de arte e artistas como Henry Moore, ou Sutherland: a nossa enorme liberdade perante a criação com a outra face de responsabilidade que isso nos traz. (Escada e Gonçalves 1959, 11)

<sup>13</sup> Algumas destas gravuras integram a Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/artist/bartolomeu-cid-dos-santos/>.

<sup>14</sup> Esta exposição, *20 anos de pintura espanhola contemporânea*, foi organizada pelo Secretariado Nacional de Informação e realizada na sua sede em Lisboa em abril de 1959 e no Porto no mês seguinte – ver Escada e Gonçalves (1959).

Essa dupla responsabilidade da prática artística enquanto expressão individual e exercício de liberdade, mas também de encontro com uma herança histórica e cultural na contemporaneidade, está bem presente no trabalho em gravura que Cid dos Santos desenvolve a partir da sua formação na Slade. Em *Festim* e *Vida Silenciosa* encontramos personagens e temas que nas obras realizadas a partir de 1961, ano em que se inicia a guerra colonial em África, revelam o delírio do poder face a um império que não é já legítimo manter. O artista convocará então personagens do passado, bispos, marinheiros, reis e soldados que surgem numa aparição grotesca e silenciosa assombrando os portugueses que parecem condenados a viver do passado.<sup>15</sup> Mas as figuras de 1958 interpelam-nos já, numa presença expectante perante os restos do seu festim. Esta inquietação sobre o futuro e principalmente sobre uma mudança que teria de acontecer evoca o ambiente de Portugal na ressaca da campanha presidencial de 1958 em que Humberto Delgado, pela primeira vez depois de cerca de 25 anos de Salazar no poder, pôs em causa a continuidade do regime, eletrizando uma massa da população que esperava que o país se vinculasse aos ideais democráticos da nova ordem mundial.

**Figura 2.** Bartolomeu Cid dos Santos, *Festim*, 1958



Água-tinta.

Fonte: Coleção Manuel de Brito

<sup>15</sup> Sobre a relação do trabalho de Bartolomeu Cid dos Santos com a história de Portugal consultar o ensaio de Helder Macedo (2001).

*Festim* e *Vida silenciosa* foram realizadas e apresentadas em Londres sugerindo, na capital do velho aliado português, uma perspectiva do país contrastante com a imagem que o regime promovia em eventos como a Exposição Universal de Bruxelas realizada nesse mesmo ano de 1958, cujo pavilhão procurava legitimar o colonialismo português e a sua continuidade no pós-guerra, como veremos mais adiante. Segundo o levantamento da produção gráfica de vanguarda britânica entre 1914 e 1960, aquelas gravuras foram encomendadas por Robert Erskine e publicadas pela St. George's Gallery, tendo ainda participado na exposição *Graven Image*, realizada na Whitechapel Gallery em 1959. O artista explicou aos autores deste levantamento que *Festim* continha os ecos de Pompeia e também do trabalho de Morandi e de Chirico (Carey e Griffiths 1990, 218). Estas fontes artísticas contribuíram então para criar paisagens desumanizadas, habitada por figuras de pedra que evocavam uma história antiquíssima e ultrapassada. Neste trabalho de arqueologia, Cid dos Santos revelava um passado grotesco e muito pouco glorioso.

As figuras de *Festim* e *Vida silenciosa* contêm uma densidade escultórica que sublinham essa proximidade assumida pelo próprio artista com o trabalho de escultores britânicos contemporâneos como Henry Moore ou Reg Butler. A mesma visão de um passado perdido ou corroído e a atitude de suspensão ou de espera apontam para dúvidas partilhadas sobre o presente. Encontramo-las na figura feminina desenhada por Moore em 1941, que se refugia no metro dos bombardeamentos de Londres pela força aérea alemã aquando da Segunda Guerra Mundial, ou na *Ofélia* de Reg Butler, criada 15 anos mais tarde, mas contendo o mesmo sentimento de angústia. A Grã-Bretanha vivia no início dos anos 1950 um ambiente de incerteza decorrente do final do conflito mundial – o seu império colonial estava a desagregar-se, enfrentava um período de austeridade económica, depois do grande esforço de guerra e das restrições ao consumo. Via novas potências emergirem sem perceber ainda que lugar poderia ocupar na nova ordem mundial. Em 1952, a apresentação de escultura britânica traçava, por isso, uma geometria do medo, descrita assim por Herbert Read: “These new images belong to the iconography of despair, or of defiance; and the more innocent the artist, the more effectively he transmits the collective guilt”. Ao que acrescentava: “Here are images of flight, of ragged claws scuttling across the floors of silent seas, of excoriated flesh, frustrated sex, the geometry of fear” (Read 1952).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Sobre o contexto do início dos anos 1950 no Reino Unido e a sua relação com a prática artística, consultar Tickner e Corbett (2012, 210), e Garlake (1998).

### 3. João Cutileiro e um novo imaginário coletivo

200

A violência visceral contida nas palavras de Read terá particular ressonância no trabalho dos artistas portugueses, que, na sequência da sua formação na Slade, iriam dar continuidade a uma linha de expressão formal que incorporaria uma perspetiva mais crua e violenta sobre a realidade, contrariando, em última instância, a propaganda política do regime português que procurava ocultar a brutalidade da ocupação colonial, que era, no entanto, denunciada nos jornais ingleses.<sup>17</sup> Sugiro, por isso, que a ideia de corrosão está simbolicamente presente nas esculturas que João Cutileiro produziu na Slade School a partir de 1955. Antes de se instalar em Londres e ingressar na escola de artes londrina, Cutileiro tinha iniciado já a sua formação em escultura, respondendo a um interesse precoce, no atelier de artistas portugueses consagrados, como o escultor António Duarte (1912-1988) e o pintor e ceramista Jorge Barradas (1894-1971). A sua inscrição na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa foi ainda antecedida pela organização da sua primeira exposição, em Reguengos de Monsaraz e em Évora. Na escola em Lisboa encontrou um ambiente conservador e pouco estimulante, abandonando passado dois anos o curso de escultura para viajar até Londres e prosseguir a sua formação. A sua escolha pela capital britânica relacionou-se com a necessidade “da disciplina da mentalidade anglo-saxónica” e não diretamente com o interesse por um movimento artístico específico ou por um ambiente cosmopolita (Caetano 2018, 11).

O seu trabalho inicial em Londres aponta, no entanto, para a ligação com o meio artístico londrino e mais especificamente para a prática escultórica britânica do pós-guerra. Apesar de a pedra ser a matéria de trabalho preferencial, o seu elevado custo e a necessidade de instalações mais amplas com equipamento adequado, levaram Cutileiro a realizar experiências com outros materiais, como o ferro soldado, que se associara entretanto de forma simbólica à modernização conceptual e visual decorrente das experiências da escultura britânica, apontando para a adoção de técnicas industriais (que o artista utilizaria mais tarde no trabalho da pedra) e para uma expressão emotiva ligada a uma postura existencialista face à guerra e às suas repercussões. Para além disto, as esculturas realizadas pelo escultor português no departamento de escultura da Slade sob orientação de Reg Butler refletiam

17 Em 1961, o assalto ao paquete Santa Maria pelo Diretório Revolucionário Ibérico de Libertação, liderado por Henrique Galvão, e a sua intenção de desembarcarem em Luanda e a partir desta cidade iniciarem a revolução contra o regime português levou muitos jornalistas estrangeiros, nomeadamente britânicos, até Luanda, onde testemunharam a repressão da administração colonial e o início das ações dos movimentos de libertação. Consultar Oliveira (2007, 225-42).



a estética deste escultor, mas apontavam também para um caminho próprio e para uma perspectiva particular sobre a realidade manifestada através da abordagem sistemática do corpo humano, que se constituía já como o motivo dominante do seu trabalho. As figuras que então realiza parecem inacabadas ou dilaceradas pelo tempo e desesperadamente sós. Partes do esqueleto estão expostas ou são apenas massas de carne suspensas pela estrutura em ferro que as sustenta. Parecem, por vezes, combatentes abandonados no campo de batalha, corpos recuperados por uma arqueologia de resistência. Mas poderiam também ser artefactos do futuro, antecipando a guerra e morte que se associariam a Portugal na década de 1960 na opinião pública internacional.<sup>18</sup>

A *Queda de Ícaro*, que realizou em Londres em 1960, aponta, tal como as gravuras de Bartolomeu Cid dos Santos, para uma recuperação de um imaginário e iconografia históricos para comentar o presente. A abordagem mais ampla da tradição artística desde a antiguidade ao presente relacionava-se também com a permanência em Londres e a possibilidade de visitar as coleções do British Museum e da National Gallery. O Ícaro de Cutileiro transporta, assim, a figura mítica grega para a contemporaneidade, utilizando novas matérias, como o ferro soldado e o gesso, e assumindo o potencial expressivo do inacabado, que intensifica a ideia de um corpo em decomposição. Na verdade, a tragédia da queda é já evidente e irreversível e o facto de se tratar de um corpo sem identidade, sem rosto nem membros, reforça no pós-guerra o sentido de um destino coletivo provocado pela autoilusão e ambição excessiva e os riscos dramáticos que acarretam. O modo como o artista decidiu expor a sua escultura, suspensa a partir da parede e ainda a forma como a fotografou sugerem um diálogo direto com a sua precariedade. As imagens captadas a partir de diferentes ângulos apontam para uma interação entre o movimento do olho, espaço e luz criando uma narrativa de desumanização que o artista acabou por teatralizar.

A referência à tradição cultural e artística da antiguidade está também presente noutra escultura que Cutileiro concebeu no mesmo ano, inspirada nas cariátides gregas, mas intitulada *Arcanjo*. O artista realizou dois arcanjos: o primeiro, concebido em gesso, encontra-se registado nas fotografias que juntou ao seu relatório de bolseiro enviado à Gulbenkian em abril de 1961; o segundo, em cimento modelado e fruto de uma encomenda particular, acabou por ser adquirido pela Fundação Calouste Gulbenkian, integrando agora a sua Coleção Moderna.<sup>19</sup> Assumindo claramente corpo feminino, esta

<sup>18</sup> Sobre a fase inicial deste escultor, consultar o catálogo da exposição antológica *João Cutileiro (1990)*.

<sup>19</sup> O relatório citado integra a documentação relativa ao artista preservada nos Arquivos Gulbenkian e diz respeito ao trabalho desenvolvido no período de 15 de fevereiro a 15 de abril de 1961.

**Figura 3.** João Cutileiro, *Queda de Ícaro*, 1960

Gesso e ferro soldado.

Fonte: Arquivos Gulbenkian, Fotografias integradas no relatório de bolseiro enviado à Fundação Calouste Gulbenkian, 1960.

figura desafia o seu arquétipo religioso, começando precisamente por dar um sexo a este ser cujo corpo nada tem de celestial. A sua matéria, o gesso ou o cimento, não poderia ser mais terrena e banal, construindo umas asas sólidas num corpo frágil. O aparente desequilíbrio deste ícone cria uma vertigem de fé, o arcanjo não está afinal sobre nós, mas entre nós, e reflete o desgaste moral de um país. Concebido no início da guerra colonial em África, o *Arcanjo* parece relacionar-se com esse drama contemporâneo. Esta imagem dessacralizada pode, por isso, contestar a orientação evangélica da missão expansionista portuguesa e da sua permanência nos territórios “além-mar”. Na verdade, tudo se resume a um corpo feminino nu e sensual que revela as origens pagãs sublimadas pelo cristianismo e os propósitos não assumidos de manutenção das chamadas “províncias ultramarinas”.

*A Queda de Ícaro e Arcanjo* convocam experiências contemporâneas, quer do ponto de vista político e social, quer do ponto de vista artístico. O hieratismo e linearidade da escultura de Giacometti são uma referência evidente. Mas podemos também associar estes trabalhos a outras experiências escultóricas, nomeadamente no contexto britânico, em que os “homens-pássaros” de Elizabeth Frink (1930-1993), realizados a partir de 1960, surgem como paralelos expressivos. Os *Bird Men* invocavam as memórias dos pilotos caídos em terra durante a Segunda Guerra Mundial, assumindo uma natureza híbrida que, tal como as esculturas de Cutileiro, acentua a vulnerabilidade humana, tornada ainda mais visível através das superfícies rudes e raspadas, obliteração dos membros e distorção dos corpos. É, portanto, nos corpos que se marcam a crueldade e perversão da imposição

violenta do poder político e das suas decisões arbitrárias, que, por exemplo, obrigaram, no caso de Portugal, à mobilização de milhares de jovens para combater uma guerra num continente desconhecido. A ligação do trabalho escultórico de Cutileiro ao contexto contemporâneo manifesta-se ainda no interesse em trabalhar temas ligados a um universo cultural comum, proceder a uma arqueologia dos seus arquétipos, libertando-os de manipulações discursivas com propósitos políticos.

#### 4. Jorge Vieira e a proposta de uma nova monumentalidade identitária

Ao contrário dos artistas anteriores, Jorge Vieira tinha já um percurso definido no meio artístico português quando decidiu fazer a sua primeira incursão internacional, através da participação em 1952 no concurso destinado à criação de um Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, promovido pelo Instituto de Arte Contemporânea de Londres. O escultor português foi um dos 80 classificados neste concurso internacional, integrando a respetiva exposição, inaugurada em março de 1953 na Tate Gallery.<sup>20</sup> A sua maquete para o monumento resultava do ensaio formal sobre dois elos de uma corrente, cuja linearidade em ascensão criava uma presença no espaço que era ao mesmo tempo de esperança, mas também de angústia, por esses elos se unirem firmemente e criarem um contínuo desolador.<sup>21</sup> A carga simbólica desta escultura comunicava de forma universal, mas não deixava de se reportar, pelas origens do seu autor, a uma realidade específica, a portuguesa e também a espanhola, que não teve qualquer representante neste concurso, países que se encontravam ainda sujeitos a regimes autoritários e repressivos. A presença de uma escultura de um autor português num evento internacional lembrava então que o monumento não comemorava apenas heróis do passado, mas também a continuidade da luta pelos direitos humanos no presente, incorporando desta forma aspirações e ansiedades relacionadas com o mundo contemporâneo.

Por esta razão, a presença de um português neste concurso era assunto incómodo para o regime, que não mediou a participação dos concorrentes nacionais tal como o regulamento previa. A organização do concurso

<sup>20</sup> Sobre a participação de Jorge Vieira no Concurso Internacional de Escultura para o monumento ao prisioneiro político consultar Matos (2007, 363-71).

<sup>21</sup> Este monumento seria mais tarde inaugurado em Beja, em 1994. Consultar *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* (1994). A maquete submetida ao concurso londrino integra a coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=201084>.

estabelecera que, mediante determinado número de candidaturas, teria de se proceder a uma pré-seleção dos escultores no país de origem. No caso de Portugal, ter-se-ia de selecionar duas maquetes, tendo sido enviado o respetivo regulamento ao SNI, que o encaminhou a Diogo de Macedo, diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, que, contudo, acabou por não apresentar qualquer proposta (Matos 2007, 365). No entanto, após a exposição em Londres a escultura de Vieira circulou pelo país, tendo sido apresentada na primeira *Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian em 1957, com o título não comprometedor de *Estudo para Monumento*. Foi ainda apresentada no ano seguinte na exposição de arte organizada no âmbito da Exposição Universal de Bruxelas, Expo 58, que comemorava os 50 anos de arte moderna, *50 Ans d'Art Moderne*. Segundo o próprio artista, Diogo de Macedo, o comissário da representação de Portugal naquela exposição, só depois de pressionado pelas sucessivas recusas da comissão organizadora internacional dos nomes sugeridos, é que propôs a participação de Vieira (Féria, 1987: 26). A escultura foi então apresentada com o título original, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*. Para além desta exposição, o escultor participou ainda no pavilhão de Portugal na Expo 58, estabelecendo mais uma vez, no próprio seio da representação nacional, uma perspetiva alternativa sobre o país relativamente ao discurso que o regime estava a promover. A primeira experiência de Jorge Vieira em exposições internacionais tinha ocorrido no ano anterior, na sequência do convite do arquiteto do pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Lausanne, Comptoir Suisse, Francisco Conceição Silva (1922-1982). Foi então a partir da sua participação no concurso do Instituto de Arte Contemporânea de Londres que Vieira definiu claramente um percurso subversivo em relação a uma imagem construída de Portugal e do seu povo, como também dos modelos da escultura celebratória monumental que a ditadura vinha apoiando.

A ligação de Vieira a Londres passou também, a partir de 1954, por um período de formação na Slade School e de estágio nos *ateliers* de Henry Moore, F. E. McWilliam e Reg Butler. O contacto com Moore foi particularmente significativo para o português, que produziu em 1956 um conjunto de figuras femininas reclinadas que podemos associar às obras icónicas do escultor britânico. No entanto, aquelas figuras apontavam também, como Vieira indicaria mais tarde, para uma partilha de fontes culturais e artísticas que vinham da escultura grega arcaica ou, em particular, dos sarcófagos etruscos.<sup>22</sup> O seu trabalho centrava-se precisamente na

---

<sup>22</sup> Sobre o contacto de Jorge Vieira com Henry Moore consultar o artigo de Lurdes Féria com entrevista ao escultor (Féria 1987) e o catálogo da exposição organizada pelo Museu do Chiado, *Jorge Vieira* (1995).

pesquisa sobre formas de criação primitivas e populares ligadas à cultura mediterrânica e, em particular, à Península Ibérica. Tendo como referência inicial o surrealismo, Vieira executava, numa primeira fase, as suas esculturas intuitivamente, encontrando nesta prática a aparição mágica de figuras. O trabalho escultórico readquiria assim caráter de feitiçaria, que convertia as figurações mais depuradas em símbolos. Baseando-se, assim, numa prática experimental que pretendia recuperar modos e formas comunitários, ou seja, sem tempo e, por isso, sem história, Vieira desafiava as leituras orientadas do Estado Novo acerca do povo e da história de Portugal.

Voltando à Expo 58 em Bruxelas, o pavilhão de Portugal era antecedido por uma escultura monumental do Infante D. Henrique, reconhecido como o precursor da expansão marítima portuguesa. No interior procurava-se articular esse momento histórico de especial impacto também nas áreas das ciências e tecnologia mundiais com o atual desenvolvimento industrial e económico do país. Por esta razão, o percurso expositivo deste pavilhão promovia uma leitura histórica do destino do povo português, em que o Estado Novo surgia, naturalmente, no seu desfecho, como centro unificador de territórios intercontinentais e guardião da identidade nacional. O guião estabelecia, por isso, uma continuidade linear da história do país, desde a fundação de Portugal, passando pela expansão marítima, até à contemporaneidade, destacando os principais desenvolvimentos tecnológicos, industriais e culturais, bem como o encontro com outras geografias e povos. Este último episódio da grande narrativa histórica portuguesa encontrava-se bem destacado no setor final, dedicado às “Províncias do Além-Mar”. A ideia de modernidade transmitida pela arquitetura depurada e atual do pavilhão desenhado por Pedro Cid era, assim, contrabalançada pela exposição de um discurso nacionalista e conservador no seu interior.<sup>23</sup>

Várias fotografias do setor designado “Aspirações da Nação Portuguesa” mostram uma escultura monumental em ferro de Vieira, que surgia como uma referência vertical do espaço. Tendo em conta a simplicidade da matéria e a estilização das suas formas, esta obra dialogava sobretudo com os equipamentos expositivos e com a própria linguagem arquitetónica do edifício. Segundo Mário Neves, comissário-adjunto do pavilhão, para as obras artísticas funcionarem como complemento dos documentos e objetos exibidos e contribuírem para a comunicação da mensagem geral do pavilhão era necessário que pudessem ser “lidas” como qualquer outro elemento. Deste modo, o comissário-adjunto defendia o recurso à arte figurativa,

<sup>23</sup> Sobre o pavilhão de Portugal na Expo 58 em Bruxelas, consultar Cid (1958), Martins (2011) e o guia *Portugal* (1958).

argumentando que a natureza da exposição requeria obras de arte com um “significado concreto e facilmente compreensível”.<sup>24</sup> A fotografia do núcleo de artes mostra que as pinturas exibidas eram figurativas, com apenas uma exceção, o que segue a orientação de Mário Neves e, portanto, confirma que este núcleo teria um papel no discurso expositivo. A escultura de Vieira teria sido, pelo contrário, uma escolha dos responsáveis pela museografia desse setor, Manuel Rodrigues e Sebastião Rodrigues, e não um elemento do guião elaborado pela equipa de comissários.

A verticalidade desta obra dava, no entanto, uma configuração metafórica à ideia de “aspiração”. Mas, emergindo como uma espécie de totem, esta escultura acabava por simbolicamente introduzir uma outra projeção cultural. As suas formas, produzidas por uma matéria de uso corrente e industrial, sugeriam elementos vegetais ou animais cuja estilização derivava do interesse do escultor pela dimensão ritual e mágica que os povos primitivos, sobretudo mediterrânicos, atribuíam à escultura. Esta síntese entre modernidade e primordialidade era também uma pesquisa sobre identidade, construída sobre pressupostos distintos do discurso histórico e evolutivo da exposição na qual a escultura de Vieira se integrava. Ela introduzia, portanto, uma nova monumentalidade na escultura portuguesa, que não era nem histórica, nem celebrativa; nem representativa, nem evocativa. Aspirava sobretudo a um sentido universal apelando a uma origem e linguagem comum e correspondendo aos objetivos da Expo 58, o primeiro grande evento mundial organizado após o final da Segunda Grande Guerra, que procurava fazer convergir todas as nações num “mundo mais humano”.

A escultura de Vieira ligava, assim, Portugal à contemporaneidade e a essa partilha cultural e artística que o pós-guerra estava novamente a promover. De facto, o trabalho do escultor português na Expo 58 partia de uma linha de pesquisa específica mas convocava também outras experiências artísticas internacionais, nomeadamente a escultura britânica e, em particular, a obra de Lynn Chadwick (1914-2003), que em 1956 ganhara o prémio internacional de escultura na Bienal de Veneza. Os seus *Stabile* verticais e estilizados, mostrados no Festival da Bretanha em 1951, ou as suas criaturas misteriosas e surreais são a referência mais marcante para o trabalho de Vieira nesta fase. Tal como na escultura de Chadwick, as formas triangulares, o jogo complexo entre vazios e planos pontiagudos nos trabalhos de Vieira produzem uma dinâmica de contrastes, não só entre abstração e figuração, mas também entre formas sólidas e estruturas esqueléticas, entre

---

24 Carta de Mário Neves, datada de 1957, citada por Susana S. Martins (2011).



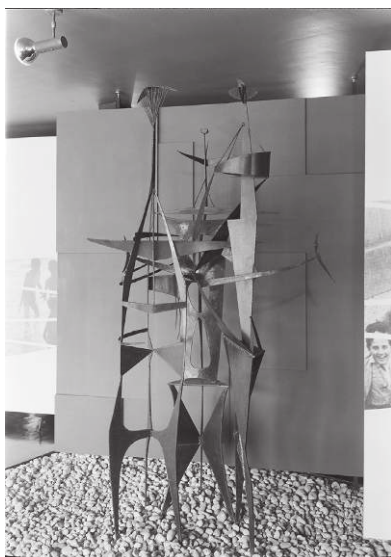
**Figura 4.** Setor “Aspirações da Nação Portuguesa” do pavilhão de Portugal na Expo58 com escultura de Jorge Vieira. Bruxelas, 1958



207

Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte.

**Figura 5.** Escultura de Jorge Vieira no pavilhão de Portugal na Expo 58. Bruxelas, 1958



Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte



elementos leves, orgânicos e reconhecíveis e uma presença pesada e estranha. Outra escultura, integrada também no pavilhão de Portugal, composta pela interceção de três corpos sugere ao mesmo tempo a comunhão entre as figuras e a impossibilidade de se fundirem numa só unidade.

O pintor Nikias Skapinakis (1931) intuiu esta dualidade na escultura de Vieira que transpunha a sua pesquisa sobre uma existência criativa primordial para a experiência e cultura visual contemporâneas. Segundo Skapinakis: “Por detrás do humor agressivo de Jorge Vieira está uma inquietação sem confiança no mundo em que vivemos e que o afasta da figuração humanista – do retrato, por exemplo. Nessa medida, Vieira identifica-se com os caminhos da escultura moderna e transpõe a sua problemática sem solução – o que em última análise confere à sua obra a dignidade de uma imagem do dia-a-dia europeu” (Skapinakis 1958). O diálogo artístico que a escultura de Jorge Vieira estabelecia apontava uma vez mais para a pertinência do contacto e apropriação de elementos da produção artística britânica para a construção de uma iconografia que revelasse simultaneamente novos ideais humanistas e a dificuldade ou impossibilidade de os concretizar plenamente na contemporaneidade. A ditadura portuguesa surgia assim como um bloqueio a uma revisão crítica da história de Portugal e também à real convergência do país com as democracias ocidentais.

## 5. Conclusão

Paula Rego, Bartolomeu Cid dos Santos, João Cutileiro e Jorge Vieira encontraram em Londres um enquadramento teórico e formal que lhes permitiu definir linhas de trabalho próprias. Apesar de utilizarem meios de expressão distintos, que iam da gravura à escultura, a experiência dos artistas portugueses na capital britânica contém, no entanto, aspetos comuns do ponto de vista criativo. De modo mais evidente, todos trabalharam a figuração, incorporando na sua prática experimental a apropriação de elementos artísticos britânicos e referências históricas, artísticas e culturais ligadas não só a Portugal, mas também ao espaço ibérico.

No que diz respeito à relação com o meio artístico londrino, o experimentalismo criativo dos artistas portugueses articulou-se com a teorização de David Sylvester de um realismo moderno e, consequentemente, com uma formulação subjetiva da realidade. A proposta de uma figuração mais expressiva e emotiva e não apenas documental foi ao encontro dos projetos artísticos dos portugueses e da sua intenção de marcarem uma posição de confronto através da sua obra, contribuindo ainda para o debate sobre o

papel do artista na sociedade que marcava o panorama das artes portuguesas no final dos anos 1950. Este debate implicava ainda uma crítica às linguagens abstratas, que estavam sobretudo associadas à Escola de Paris, e que se considerava agora esgotadas e sem qualquer efeito quer renovador, quer crítico. O pintor Nikias Skapinakis, por exemplo, propunha como solução o desenvolvimento de um “realismo novo”, ou seja, uma pintura formalmente atual, mas imbuída de um conteúdo mais humanista, que revalidaria ainda o papel social do artista (Skapinakis 1958). O trabalho de Rego, Cid dos Santos, Cutileiro e Vieira teve por isso um impacto significativo no panorama artístico português, não só porque introduziu uma nova referência artística e cultural, mas também porque articulou diversas fontes criativas que contribuíram para a desconstrução ou construção de um novo imaginário coletivo.

Este trabalho de arqueologia iconográfica ligava-se a um sentimento de pertença a uma esfera cultural específica, por um lado, e, por outro, a uma consciente dissociação das políticas nacionalistas e autoritárias que destacavam a Península Ibérica da restante Europa Ocidental. Eles construíram assim uma iconografia crítica e apontaram para vivências distintas da contemporaneidade relativamente ao discurso conciliador da aliança atlântica e à propaganda do regime português. De facto, o passado histórico do país poderia ser, afinal, apenas um fantasma e não uma realidade ainda vivida (uma vez que o regime defendia que ele próprio dava sentido e contemporaneidade aos feitos heroicos dos antepassados, nomeadamente a unificação de diferentes territórios geográficos e culturais sob uma única autoridade); a ruralidade não representava uma vivência pacífica e harmoniosa, era também palco de controlo patriarcal e da cristalização dos costumes baseados em preceitos religiosos; as imagens heroicas dos navegadores e reis erigidas pelo regime não correspondiam aos sentimentos de incerteza e medo provocados pelo distanciamento do país face aos ideais do pós-guerra relacionados com os direitos humanos e autonomização dos povos do poder imperial. Perante os novos valores universais, Portugal tinha-se tornado numa realidade cada vez mais contingente.

## Agradecimentos

Este estudo faz parte do projecto de pós-doutoramento SFRH/BPD/95549/2013, financiado pela FCT. A autora agradece a leitura e comentários da Prof. Raquel Henriques da Silva e de Carlos Garrido Castellano.

## ■ Referências

- 1961: *Ordem e Caos*. Paula Rego, Victor Willing, Eduardo Batarda, Bartolomeu Cid dos Santos (2014), ed. Catarina Alfaro, L. Oliveira. Cascais: Fundação D. Luís I – Casa das Histórias Paula Rego (catálogo de exposição).
- Amorim, Roby (1956). “Uma exposição discutida: Problemas e anseios de sete jovens pintores”. *Diário Ilustrado*, 17 de dezembro, pp. 8 e 12.
- Bethencourt, Francisco (2003). “Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia”, in M. C. Ribeiro, A. P. Ferreira (eds), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Lisboa: Campo das Letras, pp. 69-81.
- Caetano, Joaquim Oliveira (2018). “As públicas virtudes: maquetas e esculturas de João Cutileiro para o espaço urbano”, in J. O. Caetano, A. C. Pais (eds), *A pedra não espera: maquetas e escultura para o espaço urbano*. Évora: Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, pp. 9-11.
- Carey, Frances; Griffiths, Antony (1990). *Avant-Garde British printmaking, 1914-1960*. London: British Museum Publications.
- Chambers, Emma (2001). “Continuity and Change at the Slade School of Fine Art 1947-1955”, in E. Chambers, S. Chaplin (eds), *Two Slade students 1947-1955: J. A. Simons and Stephen Chaplin*. London: University College London, pp. 1-8.
- Cid, Pedro (1958). “Pavilhão de Portugal na exposição universal de Bruxelas”. *Binário: revista mensal de arquitectura, construção e equipamento*, 7, outubro, pp. 3-16.
- Escada, José; Gonçalves, Rui Mário (1959). “Os 20 anos de pintura espanhola – vistos por José Escada e Rui Mário Gonçalves”. *Jornal de Cultura*, 31 de maio, pp. 6-7 e 11.
- Féria, Lurdes (1987). “Jorge Vieira: Reminiscências mágicas”. *Diário de Lisboa*, 9 de janeiro, pp. 26-27.
- Garlake, Margaret (1998). *New art: new world: British art in postwar society*. New Haven; London: Yale University Press.
- Garlake, Margaret (2008). “Materials, methods and modernism: British sculpture c. 1950”. *Sculpture Journal*, 17 (2), pp. 52-62.
- Holloway, Memory (2014). “Salazar’s Boots: Paula Rego and the Road to Disorder”, in H. Owen, A. M. Klobucka (eds), *Gender, Empire, and Postcolony: Luso-Afro-Brazilian Intersections*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 141-157.
- Hyman, James (2001). *The battle for realism: figurative art in Britain during the Cold War, 1945-1960*. New Haven; London: Yale University Press.
- João Cutileiro: *exposição antológica* (1990), ed. H. Wohl. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna (catálogo de exposição).
- Jorge Vieira (1995). [Lisboa]: Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Português de Museus: Museu do Chiado (catálogo de exposição).
- Macedo, Hélder (2001). “From obsessive metaphors to personal myth”, in *Bartolomeu dos Santos, 45 years of printmaking 1956-2001*. London: The London Institute Gallery Mayfair, pp. 6-9.
- Martins, Susana S. (2011). *Portugal as seen Through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s*. Leiden: Katholieke Universiteit Leiden (tese de doutoramento).
- Matos, Lúcia Almeida (2007). *Escultura em Portugal no século XX, 1910-1969*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- McEwen, John (2006). *Paula Rego*. 3ª ed. London: Phaidon Press.
- Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* (1994). Beja: [s.n.]
- Oliveira, Leonor (2017). “‘To Give Fear a Face’: Memory and Fear in Paula Rego’s Early Work”. *Visual Culture in Britain*, 18.
- Oliveira, Pedro Aires (2007). *Os despojos da aliança*. Lisboa: Tinta da China.
- Oliveira, Pedro Aires (2011). “Generous Albion? Portuguese anti-Salazarists in the United Kingdom, c. 1960-74”. *Portuguese Studies*, 27 (2), pp. 175-207.
- Oliveira, Pedro Aires (2017). “A Sense of Hopelessness? Portuguese Oppositionists Abroad in the Final Years of the Estado Novo, 1968-1974”. *Contemporary European History*, 26 (3), pp. 465-486.
- Pais, Ana Cristina (2018). “Entre a geometria do medo e a pop-art”, in J. O. Caetano, A. C. Pais (eds), *A pedra não espera: maquetas e escultura para o espaço urbano*. Évora: Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, pp. 13-20.

- Paula Rego, *Histórias & Segredos* (2017), ed. C. Alfaro, L. Oliveira. Cascais: Fundação D. Luís I, Casa das Histórias - Paula Rego (catálogo de exposição).
- Portugal (1958). [Bruxelles: s.n.] (guia desdobrável do pavilhão de Portugal).
- Rego, Paula; McEwen, John (1988). "Paula Rego em conversa com John McEwen", in *Paula Rego*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna (páginas não numeradas) (catálogo de exposição).
- Rego, Paula (2007). "Commentaries", in *Paula Rego*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 246-276 (catálogo de exposição).
- Sarre, Inês (1989). Entrevista a Bartolomeu Cid dos Santos. *Peregrinação*, abril a junho, reproduzida na "Biografia" do artista no catálogo *Bartolomeu Cid dos Santos, exposição retrospectiva* (1989). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna (páginas não numeradas).
- Skapinakis, Nikias (1958). "Jorge Vieira e os caminhos da escultura moderna". *Comércio do Porto*, 28 de abril. Este artigo encontra-se reproduzido no catálogo *Jorge Vieira* (1995), p. 153.
- Skapinakis, Nikias (1959). *Inactualidade da arte moderna*. [Lisboa]: Seara Nova.
- Steyn, Juliet (2008). "Realism versus Realism in British Art of the 1950s", *Third Text*, 22 (2), March, pp. 145-156.
- Sylvester, David (1955). "Round the London Galleries". *The Listener*, 27 January, p. 162.
- Sylvester, David (2002). *About Modern Art: Critical Essays 1948-2000*. London: Pimlico.
- Sylvester, David (2002). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson.
- Tickner, Lisa; Corbett, David Peters (2012). "Being British and Going... Somewhere". *Art History*, Special Issue: British Art and the Cultural Field, 1939-69, ed. L. Tickner, D. P. Corbett, 35 (2), April, pp. 207-215.
- Westley, Hester R. (2015). "The Many Lives of the Life Room", in N. Llewellyn, B. Williamson (eds.), *The London Art Schools: Reforming the Art World, 1960 to Now*. London: Tate Publishing.

### ICONOGRAPHIES OF RESISTANCE: THE CASE OF FOUR PORTUGUESE ARTISTS IN LONDON IN THE 1950S

This article addresses the creative experience of Paula Rego, Bartolomeu Cid dos Santos, João Cutileiro e Jorge Vieira in London, during the 1950s. Their journeys between Portugal and the United Kingdom evidence the complex political map of post-war Western Europe, which encompassed two distinct realities, democracy and dictatorship. Although these artists' departure from Portugal was not motivated by political concerns, their work incorporated a critical attitude against Portuguese dictatorship and its colonial politics. The creative experimentalism that the contact with new artistic references brought up became, then, associated with an attitude of resistance against the Portuguese regime and its promotion of a politically-oriented image of Portugal's history and identity, thus formulating a new iconography of dissent. The works produced by these artists must, therefore, be understood both at the national and international level, as expressions of contemporaneity and of its multiple experiences.

**Keywords:** emigration, Portuguese dictatorship, political resistance, identity, British art.

### ICONOGRAPHIES DE LA RÉSISTANCE : LE CAS DE QUATRE ARTISTES PORTUGAIS À LONDRES DANS LES ANNÉES 1950

Cet article se concentre sur les chemins créatifs de Paula Rego, Bartolomeu Cid dos Santos, João Cutileiro et Jorge Vieira à Londres dans les années 1950. Leur circulation entre le Portugal et le Royaume-Uni montre la complexité de la carte politique de l'Europe occidentale durant l'après-guerre, qui comprenait deux réalités distinctes, démocratique

et dictatoriale. Ainsi, même si le départ du Portugal de ces artistes n'était pas motivé par des raisons politiques, leur travail révèle leur opposition à la dictature au Portugal et les critiques contre la politique coloniale. L'expérimentation créatrice, stimulée par le contact avec d'autres références artistiques, rejoint alors une position de résistance au régime et promeut une image de l'histoire et de l'identité portugaise orientée politiquement, ce qui engendre une nouvelle iconographie critique. Les œuvres produites par ces artistes doivent ainsi être comprises, tant au niveau national qu'international, comme le fruit d'expériences multiples du monde contemporain.

**Mots-clés:** émigration, dictature, résistance politique, identité, art britannique.